

彼得·布鲁克与《暴风雨》

邓小玲*

内容摘要:二战后英国著名的莎剧导演彼得·布鲁克分别于1957年、1963年、1968年和1990年四次导演莎剧《暴风雨》,演出引起不同程度的反响,受到评论家的不同评价。本文通过对布鲁克不同时期导演的《暴风雨》的考察,探索不同语境下布鲁克导演方法的变化和戏剧思想的演变:从用传统方式导演《暴风雨》,到把《暴风雨》作为实验素材探索戏剧的本质和基本问题,到跨文化的《暴风雨》演出。

关键词:彼得·布鲁克 《暴风雨》 兼收并蓄 实验 跨文化戏剧演出

中图分类号:J83 **文献标识码:**A **文章编号:**1003-0549(2010)02-0124-12

124

Abstract: Peter Brook, one of the greatest British postwar Shakespearean directors, directed Shakespeare's *The Tempest* in 1957, 1963, 1968, and 1990 respectively, evoking different degrees of controversy and receiving different appraisal. Examining Peter Brook's *The Tempest* in different periods, this essay aims to explore his widely disparate approaches to Shakespeare and the evolution of his theatrical thought in different contexts: from traditional to experimental, and to intercultural theatre.

Keywords: Peter Brook, *The Tempest*, eclecticism, experiment, intercultural theatre

彼得·布鲁克是英美戏剧界颇具影响的导演,也是二战后英国最著名的莎剧导演之一。迄今为止,他共导演了七十多部戏剧作品,其中12部是莎剧(共17次)。^①《暴风雨》作为莎士比亚晚期最重要的剧作,是他对人生和戏剧艺术探索的总结。有的评论家认为《暴风雨》剧作本身“完美无缺”,它要求导演有压倒一切、富有想象力的构思,是一部“导演者的戏剧”(a director's play)。^[1](P. 423)布鲁克先后四次导演了这部他认为“令人惶惑不安、难以捉摸”^[2](P. 103)的“最好的莎剧”,^[3](P. 74)并对其进行了跨文化演出。本文考察布

* 邓小玲,厦门大学外文学院英语系讲师,中文系戏剧戏曲学专业在读博士生。

① 指布鲁克导演的舞台莎剧,不包括影视剧。

鲁克 1957 年、1968 年和 1990 年导演的《暴风雨》^①，试图发现他不同时期对剧作的不同解读和不同处理，探索其导演方法的变化和戏剧思想的演变。

一、《暴风雨》(1957):兼收并蓄、突出景观

布鲁克第一次导演《暴风雨》是 1957 年在斯特拉福德的莎士比亚纪念剧院，后来作品到伦敦的德鲁里剧院 (Drury Lane) 演出，总共演了 61 场。《暴风雨》(1957) 没有像布鲁克 1955 年导演的《泰特斯·安德洛尼克斯》那样引起轰动，也不像他 1962 年导演的《李尔王》成为战后英国戏剧的里程碑，但它总体获得了好评，成为“许多年来该剧的最好演出”。[4] (P. 55) 这部用传统方法导演的莎剧显示了布鲁克对传统莎剧演出的继承，也包含许多创新元素。

英国传统的《暴风雨》演出常常令人眼花缭乱，场景不断变化，舞台上充满漂亮的服装和面具。布鲁克基本上遵循传统的方式导演该剧，认为《暴风雨》是一部突出景观的戏，因此在舞台效果上大做文章。他自己既是该剧的导演又是音乐设计和布景设计，用色彩、灯光和声音创造出一个介于现实和想象之间的世界，成功地带给观众恐惧与痛苦，怜悯与美，制造了一部引人注目的视觉戏剧。布鲁克的创新主要体现在布景、音乐和气氛的营造上。

戏的开头遵循传统，舞台半明半暗，演员们摇摆不停，表现在暴风雨中颠簸不停的船只。但具有创意的是，舞台上慢慢升起一个巨大的灯的景片，沿着一个巨大的半圆从舞台一边移到舞台另一边。舞台后部一个较小的灯重复它的动作。特里温 (Trewin) 在为布鲁克写的传记中描述了《暴风雨》(1957) 在斯特拉福德的莎士比亚纪念剧院演出的情况：模糊的紫绿色天空衬映出的沉船景象貌似真实，大幅摆动的绳索和沿快速旋转的弧线摆动的灯生动地展现了沉船情景。布鲁克在斯特拉福德用的是燃烧着的火球，还有水手的叫嚷，然后是船最后破裂之前一阵死一般的沉静。这种手法在当时还很少使用。船难的表现被认为是布鲁克的一个绝招，令人难忘。而演出中这样的巧妙设计非常多。普洛斯彼罗的岛屿上，洞穴打开，合上，变大，变小；演员从舞台的活板门飞快地跑出或迅速消失到里面；轻盈的精灵在舞台前部飘动，薄雾消散，特大的热带水果悬挂在像排水管一样粗的树枝上。[5] (PP. 101 - 102) 布景变幻莫测、极富创意。

音乐也是布鲁克用来增强舞台效果的一种方式。布鲁克认为“如果用准确的芭蕾舞曲，管弦乐和歌唱，就会糟蹋这部戏。”[6] (P. 87) 他使用了当时尚属

① 1963 年布鲁克在斯特拉福德与英国导演 Clifford Williams 合作对《暴风雨》作了“实验性的呈现”。布鲁克只是列为合作导演，因此，很难评价他在这次演出中的思想贡献，本文将不对这次演出作讨论。这部作品和布鲁克 1957 年导演的《暴风雨》有些相似之处。例如，使用了具体音乐等。从对演出评论可知导演尝试了布莱希特的手法。

先锋音乐的具体音乐(musique concrete),^①利用“拨弦和平底锅的撞击声,引起共鸣的木头和回声”,“敲击铜锣声,鬣狗的叫声和走调的钟声”,[6](P.87)把这些声音重新录制复合形成复杂的声调和节奏,烘托戏剧气氛,受到一致好评。

在庆祝腓迪南和米兰达订婚的假面舞会场景中,布鲁克用尽一切办法使精灵和舞蹈者似乎在火中现出轮廓,飘浮在空中。《每日电讯报》的W. A. 达林顿(W. A. Darlington)认为这是“演出最精彩的时刻”。当精灵和舞蹈者被普洛斯彼罗的魔杖扫走时,普洛斯彼罗的台词“构成我们的料子也就是那梦幻的料子”^②就显示出强烈的效果。[6](P.88)

和明星演员合作是布鲁克早期作品的一个特点。《暴风雨》(1957)中,普洛斯彼罗由英国著名演员约翰·吉尔古德(John Gielgud)扮演。他表现的普洛斯彼罗是个“严肃认真”、“孤独”、“寻找真理”、“头发灰白的中年人”。[5](P.101)评论家对他的表演一致称赞,称其为“一个失去自己的王国而真正痛苦的人”,“有神秘力量的重要人物”,“最惆怅的普洛斯彼罗”等。[6](P.88)爱丽儿的扮演者年轻的英国演员布赖恩·贝德福德(Brian Bedford)和凯列班的扮演者亚历克·克吕纳(Alec Clunes)则并没有受到评论家的太大关注。

《暴风雨》(1957)也遭到一些批评,例如,“喜剧场面表演不紧凑”,“普洛斯彼罗,我们真正的主人,只是断断续续地出现在舞台上”,“他[指布鲁克]的《暴风雨》讲的是两个遇上船难的小丑登上了充满响亮音乐的小岛”。[6](P.88)有的地方因过于强调戏剧气氛而使戏剧动作显得缓慢。但作品的活力得到大部分批评家的认可。“整个作品,得益于布鲁克的导演,非凡的总体效果胜过个人的表演。”“是每个对莎士比亚感兴趣的人都必须分享的经验。”[6](P.88)

二、《暴风雨》(1968):实验、探索

最具有实验性的是布鲁克1968年导演的《暴风雨》。1968年5月,应国际戏剧节导演、法国著名导演让-路易·巴洛(Jean-Louis Barrault)的邀请,布鲁克来到法国巴黎举办为期两个月的国际戏剧工作坊。布鲁克试图通过此次戏剧工作坊找到和不同国家艺术家(包括演员、导演、舞美设计师)一起工作的方式,考察和探索戏剧的一些基本问题:“什么是剧场,什么是戏剧,什么是演员,什么是观众,他们有什么关系,什么是表现他们之间关系的最好条件”。[7](P.141)他召集了9名英国演员(主要来自英国皇家莎士比亚剧团)5名美国演员(来自开

① 具体音乐(musique concrete):利用录音技术把现实各种音响素材汇集,经过电声处理加以重新复合而成的西方现代音乐。1948年由法国国家广播电台工程师皮埃尔·舍费尔(Pierre Schaeffer,1910—)首创。也译为具象音乐。

② 本文引用莎剧译文均采用朱生豪译《暴风雨》,《莎士比亚全集》,北京:人民文学出版社,1995年。

放剧团) 7 名法国演员(经过面试招收)和一名日本演员。与他合作的导演有三位,分别是英国的杰弗里·里夫斯(Geoffrey Reeves),美国开放剧场的约瑟夫·恰伊金(Joe Chaikin)和阿根廷的维克托·加西亚(Victor Garcia)。^①

布鲁克认为以往《暴风雨》的舞台演出总是充满伤感、没有生气,自己前两次在斯特拉福德执导的《暴风雨》也没有触及剧作的核心。“作为一部可藉以在服装、舞台效果和音乐上大显身手的戏,实在是不值得再演;若作为武打和巧妙文笔的大杂烩,它最多只能满足几个日场戏的戏迷。”[2](P. 103)但《暴风雨》丰富的主题仍然吸引着他。他认为《暴风雨》包含了其他所有莎剧的主要主题,每个主题都可以展开。这为来自各国的艺术家一起进行戏剧探索提供了丰富素材和无限可能。“我们在挖掘莎士比亚小心翼翼埋下的主题时,可以看到那是他最后的全部生命,它涉及人类的全部状况。”[2](P. 103)布鲁克试图以《暴风雨》为素材,用自由的方法帮助演员找到剧中的力量和暴力,找到新的表演方法,抛弃以前非常做作的表演方法。最重要的是,他想通过吸收外国艺术家,获得与时代密切相关的风格,克服传统观众观看演出时的被动。他用非正统的导演方法处理剧本、空间、语言和表演。

布鲁克首先仔细地解构剧本。他探索的素材包括《暴风雨》第二场普洛斯彼罗回顾性的叙述,《暴风雨》各场景,剧作来源等。他非常细致地把《暴风雨》分成许多部分,从不同角度对每个主题(例如社会剥削、暴力、乱伦、性欲和革命等)、每个意象、每个动作、每种实际和可能的关系进行探索:魔法的、喜剧的、悲剧的、政治的、抒情的、原始的。同时把船难、奸谋、婚礼、愚蠢的水手、溺水者、漫漫时光、两个预谋的暗杀、黄金时代、美好的新世界、一见钟情、乐园、巴别塔等用作即兴表演的素材。他和剧作家迈克尔·斯科特(Michael Scott)一起,增加了“如果凯列班统治了岛屿”的内容,突出了凯列班的邪恶。美国戏剧评论家玛格丽特·克罗登(Margaret Croydon)对布鲁克《暴风雨》的解构特征作了评论:“不是对莎士比亚剧作的字面解释,而是剧本的梗概,精华和深植于剧本中的各种可能的矛盾。剧本情节被打破、压缩、非言语化。时间不连续,不断变化。动作合并为拼贴艺术(collage)”[8](P. 126)布鲁克最后在伦敦圆形剧场为邀请来的观众(约500名)作了五场实验演出。演出持续一个小时,已经不是传统意义上的莎剧演出,包含了歌曲、符咒、仪式、哑剧、杂技等各种风格。演员使用的莎剧诗行只占莎剧原作的十分之一,总共不到500行。主要情节片段包括:船难;米兰达和腓迪南一见钟情;水手们醒来;凯列班诞生;普洛斯彼罗教凯列班学习语言从而控制凯列班;凯列班统治岛屿;普洛斯彼罗被俘;米兰达和腓迪南举行婚礼。

《暴风雨》的空间探索和观演关系的安排是布鲁克继《俄狄浦斯》(1968)空间探索后又一次新的尝试。布鲁克排练和演出都使用了非传统的剧场空间。在巴黎,演出空间是巴黎西南部国家家具厂(Mobilier National)的一个展览厅,长

^① Geoffrey Reeves 在 *Peter Brook: Directors in Perspective* 一书中对这次实验作了描述。

150英尺,宽40英尺,高25英尺,接近布鲁克的空的空间概念。15英尺高的巨型脚手架把整个空间分成若干个区域,同时也提供了两层空间结构。布鲁克原来设想在这个巨大的空间中,安排动作同时发生在不同区域,这样观众观看时必须在空间走动,也可以自己决定看什么和听什么。后来法国“五月风暴”爆发,国际戏剧工作坊最终解散,只有英美演员和日本演员随布鲁克回到伦敦继续工作坊的探索。在伦敦,布鲁克使用的空间是圆形剧场(Roundhouse)。^①圆形剧场像一个巨大的体育馆,没有舞台,只有高高的天花板。布鲁克从天花板上吊下来一个马戏场般的白色帐篷。除此之外,开阔的空间中只伸出一些大小不一的日本式木制矮平台。布鲁克还建起了和巴黎空间类似的工字型和十字形管子脚手架,每个脚手架有两层,一层离地面两英尺,一层离地面十二英尺。他对原来的设想稍做调整,强调探索空间的本质。在为观众的演出中,布鲁克没有设计传统剧院中的观众座椅或观众区,观众可随意坐在三面的箱子、凳子、折叠椅上,也可以坐在脚手架的木板上。演出中坐着观众的脚手架不时“旋转”或“飞”到开阔的表演区,打破了传统的观演关系。脚手架和木制平台的设计提供了多个表演空间,鼓励演员进行自由的形体表达。

五个音乐家打鼓或敲打击乐器。大部分时间灯光为白色,非常明亮。演员穿着排练服——扮演爱丽儿的日本演员穿日本和服,扮演普洛克斯彼罗的英国演员穿白色空手道服,其他演员穿田径服、T恤衫和牛仔服。观众入场时,演员分散在空间各处,用形体和声音欢迎观众。演出开始时,演员们出现在开阔空间的中心,一面对面站好,开始“镜像”练习,^②伴随着越来越响的哼哼声。中断镜像练习后,演员们跑到平台上表演。场景的演出是在脚手架的框架范围内进行,在两层脚手架上一英尺宽的木板上表演。

这次实验实际上是布鲁克残酷戏剧实验的继续。布鲁克探索了如何通过成对或一群演员的形体动作和声音进行表达,因此,演员的表演不同于传统的表演。表演中大量使用了“镜像”练习。布鲁克认为镜像练习是“演员(和谐)表演的基础,是一群演员在许多不同练习中自由合作的产物”。[7](P.139)英尼斯(Innes)则指出镜像练习对于布鲁克来说是“演员与观众之间理想反馈的生动写照,每个动作都引起了相应的反应,这个反应反过来改变了下一个动作”。[9](P.135)这也是后来布鲁克的国际戏剧研究中心在非洲旅行作即兴表演时表演者之间理想的相互关系。在演出中,“镜像”练习具有十分重要的意义。每个意象都被对比、对照或由“镜像”模仿。例如,在岛屿上,米兰达和腓迪南一见钟

① 圆形剧场原为伦敦 Chalk Farm 的一处 19 世纪中期建造的火车机车库房。1964 年剧作家阿诺·韦斯克(Arnold Wesker)曾将此处作为他 Centre 42 的活动地,演出工人阶级的实验戏剧。此后这里只是作为艺术展览和摇滚乐的演出用地。70 年代末圆形剧场才安装了合适的座椅和音响设备。

② 镜像练习指(训练中)两个演员面对面模仿练习,好象对方是面镜像。

情。他们的动作被凯列班和爱丽儿以同性恋的方式模仿和嘲笑,其他演员又模仿凯列班和爱丽儿。这里隐含的意义是也许米兰达和腓迪南身上也有邪恶的特征。布鲁克的主要目的是通过“镜像”练习,通过整组演员的移动表达空间,创造形体意象。

虽然演出主要用英语,夹杂少量日语和法语,但语言已不是演出的核心。台词被压缩成关键词,关键词被压缩成孤立的音节或声音。在表现暴风雨来临之前的船员时,演员面对观众,展示以自己的脸型制作而成的原型面具(archetypal mask)和相应的身体动作,伴随这些动作有动物的叫声,呻吟声,嚎叫,低语,哼哼声,嘈杂声。演员试图找到脸、身体和声音的一致。面具表现了船难之前的不同船客。有些演员演船客,有些演船只本身,有些演普洛斯彼罗和他的弟弟之间的争吵。在爱丽儿制造暴风雨时,扮演爱丽儿的日本演员将其日本和服袖子用作召唤精灵的翅膀,用日语、非言词声音和能剧脚步暗示暴风雨的来临。其他演员面对想象中的风暴,惊恐万分,挤成一团,颤抖,呜咽。暴风雨越来越猛烈时,沉船上的水手悲叹:“完了,一切都完了。”与此形成对照的是救生艇上人的声音,船下沉时的爆裂声(由打击乐器发出),其他演员(歌队)重复一些关键词。与此同时,米兰达在和普洛斯彼罗说话。米兰达没有停顿地吟诵莎剧诗行,莎士比亚的诗行变得没有格律。她一边吟诵一边又跑又跳,爬上脚手架。在最后的收场诗中,诗行“我的结局将要变成不幸的绝望”、“除非依托着万能的祈祷的力量”、“它能把慈悲的神明的中心刺彻,赦免了可怜的下民的一切过失”分别由不同演员用不同的格律、转调、声调说出。最后,只能听见远处传来“……结局……绝望……依托……祈祷……”的回声。

129

不管是“镜像”练习还是声音,布鲁克都探索了集体的力量,探索了演员与演员的关系,体现了这次工作坊探索的一个主题即“能力问题”(question of power):“一个演员如何能把自己的意愿加到其他演员身上;或者两个演员用同样的台词交流,他们如何才能与各自的角色相称。”[10](P. 142)他用新方法深入探索莎剧中两个最显著的特征:修辞(rhetoric)和意象(imagery)。布鲁克抛弃以往装腔作势的朗诵式矫饰表演,使用一个演员表演,其他演员同时进行入迷的吟唱方式处理修辞;对于意象,他选择饱含内容的台词(highly charged line),把它扩展为连续的动作。

这次实验演出“从各种意义上说都是正在排练的作品”,“朝着国际剧团的目标发展”,“风格和传统之间的相互作用到处可见”。[11](P. 186)尽管布鲁克在演出节目单中强调了演出的实验性质,但不少观众和评论家仍然把它当作已完成的作品来看待和评价。皇家莎士比亚剧团的一些导演谴责布鲁克糟蹋了莎剧。罗纳德·布莱顿(Ronald Bryden)在《观察家报》上则认为“对戏剧手法(mechanics of theatre)感兴趣的任何人来说,演出引人入胜”,“显示了一部戏是如何依靠演员的”,“观看这样的排练产生的最后作品《暴风雨》,人们将会看到很多”。[7](P. 141)

这次实验是戏剧史上一次重大的戏剧事件,是影响深远的戏剧工作坊之一。它探索了非言词戏剧,探索了演员与演员的关系,演员与观众的关系,同时也最好地展现了“在把经典搬上舞台的危险和可能性”。[12](P. 350)这次事件标志着布鲁克国际戏剧研究中心的萌芽,从此通过国际剧团探索直接和有生命的戏剧语言成为布鲁克一直关注的主要问题。

三、《暴风雨》(1990):跨文化演出

布鲁克再次导演《暴风雨》是1990年,此时距离他离开英国并在巴黎成立国际戏剧研究中心已经20年。他和他的国际剧团用法语呈现给观众的《暴风雨》(1990)无论从剧本、排练过程、角色分配、剧作解读还是演出形式上都与前两次导演的《暴风雨》完全不同。

他首先请其长期合作者让-克劳德·卡里埃(Jean-Claude Carrière)用现代法语翻译改编剧本。布鲁克由此摆脱了莎士比亚语言和剧本的严格限制,能对剧本持他所说的“健康的双重态度”[3](P. 95):既尊重剧本又不尊重剧本。布鲁克认为卡里埃的翻译比原剧作“更简单,使得法国观众比英国观众还容易理解莎士比亚。台词是自然常用的词,不是不再使用的词。从这种意义上说,它是现代的。”[13](P. 148)

《暴风雨》的排练先在阿维农进行,再回到巴黎北区滑稽剧场。大部分实验在阿维农的十天排练时间里进行。排练过程包括为创造一个“充满活力的团队”而进行的小组练习,包括玩各种物件,比如竹棍等成为最后演出中不可缺少的元素。演员进行声音练习和即兴表演,喜剧的和正剧的都做,并练习用英语和法语念台词,先是单词,然后是词组,最后是单独的句子,使每个人体会莎士比亚剧作语言的独到风格。[14](P. 140)回到剧场后演员们在舞美设计柯萝伊·奥勃朗斯基(Chloé Obolensky)设计的种种可能性中用各种方式演绎每一场戏。例如,绳索从天花板上挂下来,到处是梯子、木板、木块、包装箱。还有地毯、一堆堆颜色各异的泥土,铲子和铁锹。布鲁克用“可能性”、“混乱不堪”、“创新”、“尝试”、“探险”、“讨论”等来描述他的排练过程。据布鲁克说,单是第一场的海难他们就用了起码20种不同的方式演绎。^①经过排练过程的即兴表演、实验和创造,布鲁克呈现给观众150分钟没有幕间休息、具有高度想象的跨文化演出。

演出最引人注目的是不同寻常的角色分配。普洛斯彼罗由高高的非洲演员索提维·库亚特(Sotigui Kouyaté)扮演,爱丽儿由身材矮胖的非洲黑人演员巴芭里·桑加雷(Babary Sangaré)扮演。凯列班由年轻的德国演员达维德·贝内特(David Bennent)扮演,他有一双大大的蓝眼睛,像矮子一样的身材。米兰达由年轻漂亮的印度演员Shantala Malhar-Shivalingappa扮演。这些角色分配令观众

① 布鲁克在《敞开的门》中对《暴风雨》(1990)的排练作了较详细的介绍。

震惊,因为观众期待的爱丽儿是个年轻女孩,通常穿着芭蕾舞演员薄短裙或白色紧身衣裤,凯列班则通常“不是用橡胶和塑料糊弄成个妖怪,就是用颜料把演员涂成个黑人,公式化地贴上奴隶的标记。”[14](PP. 138-139)

这样的角色分配并非只是为了与众不同,“摆脱老一套,发现真正的生活才是目的。”[15](P. 241)它首先体现了布鲁克对非西方文化和对非西方演员的看法。布鲁克认为在莎士比亚时代,自然与文化的联系非常密切,莎士比亚戏剧很自然地体现了超自然世界。这个超自然世界由非西方演员扮演更合适。在1968年的戏剧工作坊中他看到日本演员笈田胜弘(Yoshi Oida)展示的不同于西方的文化,一种包含超自然世界的文化。他相信来自不同文化传统的演员能够给《暴风雨》带来新的阐释,来自非洲的演员能够赋予魔法师和精灵新鲜的特质,因为他们的传统“更接近伊丽莎白时期英国的精神实质”。[14](P. 135)其次角色分配强调了他对剧作的解读。自维多利亚时期以来,殖民问题在很大程度上成为《暴风雨》的诠释,演出越来越强调凯列班。乔治·本内特(George Bennett)1838年表演的凯列班标志着“现代凯列班,受压迫者,诞生了。”[16](P. 181)到了1960—1970年代,《暴风雨》直接被政治化了。许多演出强调了殖民主题,例如,1970年乔纳森·米勒(Jonathan Miller)在Mermaid剧院的演出;1974年纽约莎士比亚戏剧节的演出;1974年伦敦国家剧团的演出;1978年皇家莎士比亚剧团的演出。1988年乔纳森·米勒在老维克剧院的演出仍然使用了殖民主题。[16](PP. 191-193)1950年代以来的莎评也强调了《暴风雨》的殖民主题。^①布鲁克则对这种诠释进行了彻底的颠覆:他不把莎剧主题放在特定的文化或具体的历史和政治背景下,而是利用来自多种文化的演员使莎士比亚文本更具有超越历史和神话的意义,在某种程度上发展起另一种解读。

131

评论家戴维·威廉斯(David Williams)认为布鲁克的角色分配“成功地回避了对剧本作殖民主义的解读”,“迫使我们把演员看成是个人,而不是种族的代表。”[17](P. 413)但也有批评家认为,布鲁克这样的角色分配非但没有回避对剧本的殖民主义解读,而且强调种族的解读,引起了“原始主义”、“东方主义”和“跨文化主义”的争论。

布鲁克采用了极简的演出形式。舞台空荡荡的,只有一个长方形沙地代表普洛斯彼罗的岛屿,舞台后部沙地的一个角落放着一块粗糙的石头。舞台边上的波斯地毯上坐着两个音乐家:一个是日本打击乐器敲打手Toshi Tsudirtori,另一个是演奏各种弦乐器、洋琴等的伊朗音乐家Mahmoud Tabrizi-Zadeh。

演出用极简的手段来展现船难和岛上各种不同意象。戏的开头普洛斯彼罗

① 关于《暴风雨》的主题问题,国内学者也存在争议。例如,孙惠柱认为“《暴风雨》是令人愤慨的殖民主义、霸权主义作品。”(“《暴风雨》与殖民叙事”),何其莘则认为“如果把这部剧与资本主义的殖民过程联系起来,说凯列班是殖民地被奴役的人民的代表,那就似乎有点太牵强附会了。”(《英国戏剧史》)

的扮演者索提维·库亚特进场,他满头发辫,身穿白衣。他把又长又厚的头装拿下来,慢慢地上下摇晃,里面的小石子发出轻轻的海浪声。伴随着鼓手的音乐,穿着黑衣的演员进场。他们轻快、熟练地操作各种竹棍模拟遇难船只,摆出颠簸的船只轮廓。演员们从一边摇摆到另一边,竹竿忽高忽低,呈波浪形,伴随着叫喊声、尖叫声和音乐家演奏出来的令人不安的音乐。他们从旋转体中抛出,船破裂了,只剩下贡柴罗(Gonzalo)的扮演者日本演员笈田胜弘用一根棍子表演溺水男子。扮演爱丽儿的黑人演员进场,头上戴着一个模型船的帽子。她把船从头上拿下来,向普洛斯彼罗描述她掀起的风暴,用它来展示发生的一切。

竹棍等简单日常物件不断重复利用,通过演员的表演和观众的想象不断获得联想和意义。在风暴一场中,它代表了船的桅杆,船的甲板和围栏,不断上涨的水位,船只和海浪,贡柴罗手中的竹棍则代表海面。后来,这些竹棍又被重新定义为腓迪南的小房子的栅栏,镜框,武器等。此外,爱丽儿的帽子变成了搁浅的小船;精灵们竖举着竹棍象征森林;贡柴罗周围的沙做成的城堡代表了他想象中的王国,这些沙城堡实际上是倒置的装满沙子的花盆;精灵们用缎带、轻快的竹杖和棕榈叶来暗示翩翩起舞的蝴蝶,乐园之鸟,热带植物;一小盘水果代表盛宴。有的评论家因此把爱丽儿和普洛斯彼罗描述为“神圣世界和日常世界之间的媒介”。[13](P.148)演出中的暗示和奇思妙想创造了充满奇异的小岛:蝴蝶在仙女拿的棍子上旋转;森林的声音由音乐唤起;米兰达的婚礼服是薄纱做成;精灵们玩沙堆、铁环和绳子惹怒遭难的水手;角色在沙地又蹦又跳,嬉戏玩耍,在剧院的侧面攀爬。在普洛斯彼罗为腓迪南和米兰达安排的假面舞会上,一块巨大的金黄色布盖住了沙地。

布鲁克通过削减戏剧花招(trickery)和做作(pretense)寻找主题及布景的简约,创造戏剧魅力,给人一种异国情调和缥缈的感觉。帕特里斯·帕维斯(Patrice Pavis)说,“随着人与人之间以及文化与文化之间交流的不断深入和恢复,普洛斯彼罗(也许是莎士比亚)放弃魔法和幻觉世界变成了布鲁克放弃戏剧技巧。”[18](P.277)但务实的戏剧魔法师布鲁克这次并没有完全放弃他搁置已久的技巧。在处理很难表现的介绍性的第二场(普洛斯彼罗向女儿讲述平生经历)时,他在使用讲故事技巧的同时还使用了灯光。当普洛斯彼罗谈到贡柴罗时,他让扮演贡柴罗的演员疲倦地走过舞台后部,坐在孤零零的石头上面。当普洛斯彼罗继续他的解释时,其他三个贵族也疲惫地走过舞台。当他们离开舞台时,扮演贡柴罗的演员慢慢起身,尾随他们离开舞台。此外,布鲁克还使用了演员身体的移动和同步的声迹来处理第二场——普洛斯彼罗讲篡位的故事时伴随着连续不断的鼓声。

在《暴风雨》中布鲁克还使用了艺术喜剧的技巧。斯丹法诺和特林鸠罗由法国演员阿兰·马拉特拉(Alain Maratrat)和英国演员布鲁斯·迈尔斯(Bruce Myers)扮演成双人节目(double act)。他们突然互相认出对方是意大利那不勒斯的绅士,于是开始模拟意大利人的感情进发,最后以歌剧歌曲结束。在凯列

班、斯丹法诺和特林鸠罗去谋杀普洛斯彼罗的路上,他们被色彩鲜明的衣服所迷惑,这些衣服以哑剧风格(pantomine-style)形式从舞台侧面扔出来。马拉特拉把自己打扮成一个可笑的国王:穿着红袍,脖子上围着绿裤子,戴着一顶傻里傻气的帽子。在他后面,精灵们迅速把竹棍摆成一个镜框。当马拉特拉转身时,扮演爱丽儿的演员出现在镜中。斯丹法诺扮演者和爱丽儿扮演者各自表演马克斯兄弟(Marx Brothers)^①《鸭羹》(*Duck Soup*)里的镜像片断。甚至在非喜剧场面,布鲁克也使用了艺术喜剧的技巧。他利用无声电影中的插科打诨。当腓迪南堆起原木来证实自己对米兰达的爱时,精灵们偷偷把原木放回原处,让他重新堆。

布鲁克的跨文化演出给观众带来了新的表演风格和对剧本的理解,去除了对莎士比亚的联想,将之展现为普遍的民间传说,迫使观众重新思考自己非常熟悉的表演和剧本。布鲁克认为,“即使莎士比亚的语言不可避免地带上了他那个时代的色彩,他作品的真正丰富在于更深层次,在语言之下,在那里,没有形式,只有一个巨大的潜在力量在振动。”[16](P.280)《卫报》的迈克尔·比林顿(Michael Billington)称赞它是“一首诗的寓言,是关于梦一般的人类生存状况”,“布鲁克为我们展现了一个多层面的莎士比亚寓言:关于权力、自由、责任和宽容的寓言。如果作品获得了丰富的梦幻般的神秘,那是因为布鲁克对该剧进行了三十多年的深思”。[7](P.268)

四、导演方法、戏剧思想与戏剧环境

133

从用传统方式重演《暴风雨》,到把《暴风雨》作为实验素材探索戏剧的本质和基本问题,到跨文化《暴风雨》演出,布鲁克在不同时期以不同的方法导演《暴风雨》,反映了戏剧环境的变化和他戏剧思想的演变。

战后英国戏剧注重风格胜于内容。布鲁克那个时期的作品也是注重舞台效果胜于一切。实际上,正是镜框式舞台把他吸引到戏剧中来。1950年代英国著名导演蒂龙·格思里(Tyrone Guthrie)在加拿大安大略斯特拉福德尝试建立开放式舞台时,布鲁克还对镜框式舞台深信不疑,认为“镜框式舞台是吸引观众注意力的工具”,“放弃镜框式舞台是愚蠢的”。[19](P.36)这个时期,他兼收并蓄,和明星演员合作,忠实于剧本,试图“按照莎士比亚所写的来演”。他注重意象,强调漂亮的画面——电影式的构图和切换镜头,但是他的画面绝对与观众分离。《暴风雨》(1957)总体上以传统方式导演,对剧作没有新的洞察。此时的布鲁克认为导演的工作是帮助剧作家恢复从想象过渡到剧本时所失去的东西。导演的职责是“把他[指导演]的画面、能量、惊奇和声音带给观众”。[19](P.73)在《暴风雨》中他试图利用一切现代戏剧资源把莎士比亚剧作传递给当时的观众。

1950年代末,阿尔托作品的翻译扩大了其在西方戏剧界的影响。和生活剧

^① 马克斯兄弟是一对知名美国喜剧演员。

院的导演朱利安·贝克 (Julian Beck) 以及朱迪斯·玛利娜 (Judith Malina) 等一样, 布鲁克开始对阿尔托戏剧思想感兴趣, 并深受其影响。他不再以创造舞台画面为中心, 而是关注演员与演员的关系、演员与观众的关系。1964年, 他敦促皇家莎士比亚剧团“通过大胆实验和冒失败的危险, 创造一种新传统, 把诠释的全过程置于疑问中, 使莎剧重新获得意义, 时时刻刻, 用今天的方式为今天的观众。”[5] (P. 142) 同年, 布鲁克和查尔斯·马洛维茨 (Charles Marowitz) 一起组织了残酷戏剧实验。1960年代布鲁克和格洛托夫斯基、谢克纳等许多戏剧实验家一样, 认为只有把经典剧作当作素材, 对它进行缩减、扩大、改变或重新组合, 才能找到经典剧作与现代的联系, 使之对现代观众产生意义。布鲁克的《暴风雨》(1968) 利用英美演员和一个日本演员继续探索实现阿尔托的“空间诗学”理论: 编织雕塑般的形体动作和意象, 揭示难懂的文本核心。在空间探索上, 布鲁克回避了固定的舞台/观众厅的传统, 表现莎剧的复杂性和流动性, 不断重新界定和调动空间以及个人观点。《暴风雨》(1968) 中空间安排和假面舞会反映了对观众参与的考虑, 打破了观众与演出空间的界限, 与格洛托夫斯基和谢克纳等先锋戏剧家的“环境”空间实验遥相呼应。镜像练习的使用也体现了阿尔托和格洛托夫斯基等人对布鲁克的巨大影响。布鲁克和1960年代其他先锋戏剧家一样, 提出了许多正确的问题, 试图恢复古典剧场所具有的演员与观众之间能动的创造性的交融。

134

1968年的国际戏剧工作坊最终促成了布鲁克国际戏剧研究中心的成立。中心的跨文化研究、旅行和演出使布鲁克成为戏剧全球化中跨文化戏剧潮流中的领军人物。《暴风雨》(1990) 强调了莎士比亚的舞台艺术, 不强调历史和地理的准确性。布鲁克利用亚洲音乐、非洲魔法师和精灵以及白人凯列班为法语和英语观众讲述了一个跨文化的民间传说。他放弃了早期使用的大部分戏剧技巧, 使用了自1970年国际戏剧研究中心到亚洲和非洲旅行以来形成的极简风格和跨文化策略, 在布景、音乐和服装方面借鉴了其他戏剧传统和戏剧样式。演员不流利的法语、极简的布景和有限的道具要求观众想象力的参与。布鲁克认为只有观众的想象力才能使戏剧事件“完整”。极简风格 (pruning-away 原则) 体现了他对戏剧艺术的看法。他认为戏剧是暗示的艺术, 不是陈述。

没有什么东西比想象所能产生的意象更加丰富……这是演出的原则。我们试图在演员的帮助下, 通过演员的身体语言、演员的姿势、演员的声音进行减化 (pruning-away), 削减, 这样一个颜色, 一个动作或一个元素, 例如一个梯子或一根棍子, 就能暗示某个东西——这就是暗示, 不是陈述。^①

虽然评论家们对布鲁克每次导演的《暴风雨》有不同的评价, 其中不乏批评

① 1989年布鲁克接受 SOUTH BANK SHOW 的采访。

和争议,但不可争议的是布鲁克的实验精神和创新精神。布鲁克和 20 世纪其他许多知名导演不断用不同方法执导该剧,不仅说明不同历史文化环境下人们对该剧的不断探索,也体现了莎剧经典的丰富,人们在不同时期可用许多不同方法解读经典,演出经典。莎剧经典可以超越原来的意义,不断产生新的意义。布鲁克的导演也反映了 20 世纪现代导演坚持把自己的思想读入剧作中的倾向。

参考文献:

- [1] SPEAIGHT, ROBERT. Shakespeare in Britain [J]. **Shakespeare Quarterly**, 1963, Vol. 14, No. 4.
- [2] 彼得·布鲁克. 空的空间[M]. 北京:中国戏剧出版社, 1988.
- [3] BROOK, PETER. **The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration 1946—1987** [M]. Methuen Drama, 1989.
- [4] GRIFFIN, ALICE. Current Theatre Notes [J]. **Shakespeare Quarterly**, 1958, Vol. 9, No. 1.
- [5] TREWIN, J. C. **Peter Brook: A Biography** [M]. London: Macdonald, 1971.
- [6] HELFER, R. and G. LONEY. **Peter Brook: Oxford to Orghast** [M]. Harwood, 1998.
- [7] HUNT, ALBERT AND GEOFFREY REEVES. **Peter Brook: Directors in Perspective** [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- [8] CROYDON, MARGARET. Peter Brook's "Tempest" [J]. **TDR**, 1969, Vol. 13, No. 3.
- [9] INNES, C. D. **Avant-Garde Theatre 1892—1992** [M]. London: Routledge, 1993.
- [10] WARDLE, IRVING. "Actors at their New Exercise: A Review of *The Tempest*" [A]. In **Peter Brook: A Theatrical Casebook**. London: Methuen, 1988.
- [11] KUSTOW, MICHAEL. **Peter Brook: A Biography** [M]. London: Bloomsbury, 2005.
- [12] ATKINS, THOMAS R. The London Theater: A Devaluation [J]. **The Kenyon Review**, 1969, Vol. 31, No. 3.
- [13] HOROWITZ, ARTHUR. **Prospero's "True Preservers": Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler—Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's *The Tempest*** [M]. Newark: University of Delaware Press, 2004.
- [14] 彼得·布鲁克. 敞开的门:谈表演和戏剧[M]. 北京:新星出版社, 2007.
- [15] CROYDEN, MARGARET. **Conversations with Peter Brook, 1970—2000** [M]. New York: Faber and Faber, Inc., 2003.
- [16] VAUGHN, ALDEN T. and VERGINIA MASON VAUGHAN. **Shakespeare's Caliban: A Cultural History** [M]. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- [17] WILLIAMS, DAVID. "Horizons of The Real" [A]. In **Peter Brook: A Theatrical Casebook**. London: Methuen, 1991.
- [18] PAVIS, PATRICE. Wilson, Brook, Zadek: An Intercultural Encounter? [A]. In **Foreign Shakespeare: Contemporary Performance**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- [19] BROOK, PETER. **Threads of Time: Recollections** [M]. A Cornelia and Michael Bessie Book, 1998.

(文字编辑 黄 觉)